



Title	マックス・ビルとバウハウス
Author(s)	高安, 啓介
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2017, 51, p. 1-17
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/71401
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

マックス・ビルとバウハウス

高安 啓介

キーワード…デザイン／マックス・ビル／バウハウス／ウルム造形大学／造形教育

マックス・ビルは、造形Ⅱゲシュタルトウングを体現した人物だった。⁽¹⁾一九〇八年にスイスのヴィンタートゥアに生まれたビルは、近代主義の芸術に感化されて、絵画・彫刻・文字・製品・家具・建築・環境とあらゆる造形分野で仕事をおこない、特定の分野にかたよることなく数々の模範を生み出した。さらにまた、造形の様々な問題について論じており、数多くの文章を残している。しかしそれは何でもこなしたというだけではなかった。ビルはあらゆる造形の基礎となるのは芸術だという信念をもち、環境造形という大枠のもとで諸分野どうしの関連を強めようとした。⁽²⁾ビルはまた近代デザインの発展において重要な二つの造形大学の橋渡しをしている。かれは、戦前にはバウハウスに在籍しており、戦後にはウルム造形大学の設立にあたった。このようにビルの仕事に注目するだけでも、二〇世紀の造形理念の深まりを理解できるだろう。

バウハウスの体験

ビルは一八歳でバウハウスに来るまえはチューリヒの工芸学校で銀細工を学んでいた。⁽³⁾ビルがバウハウスに在籍した期間は、一九二七年から二八年までの三学期間と短く、グロピウスからマイヤーへと校長が変わる時期で、最初の二学期間はまだグロピウスが校長だった。同じスイス出身のル・コルビュジエに感化されてバウハウスにやってきた若きビルは、バウハウスでは建築を志していた。ビルは一九二七年、当時バウハウスに在籍していた水谷武彦をとおして、日本の雑誌『新建築』の企画による「商店建築」の懸賞競技に応募したところ、近代様式の鉄骨五階建ビルディング案によって三等を獲得している。⁽⁴⁾ビルはバウハウスでは基礎造形をアルバースらに学びながら、正規の授業ではなかった学校内の絵画教室にも参加した。ビルはカンディンスキーのような画家教師たちを敬愛しており、クレー風の作品も多く残している。⁽⁵⁾一九二八年六月には学校内でビルらの水彩画の展覧会もあったと伝えられている。⁽⁶⁾こうした側面をみれば、ビルが専門課程を修了せずバウハウスを去ったのは、芸術活動に冷淡なマイヤーの方針に馴染まなかったのが理由だと考えられる。もっとも、若きビルは、優れた吸収力のためバウハウスに長く在籍する必要もなかった。短いあいだに生涯の道をはっきり見出していた。それはバウハウスを模範とする総合造形家の道である。

一九三三年にバウハウスは閉鎖するが、近代デザインの意味での「造形」の発展もまた中断する。ビルはしかし、ナチスドイツのもと「造形」を貫くのが困難な時期に、故郷のスイスにおいて「造形」を続けることができた。ビルがとくに熱心だったのは、具体造形ないし具体美術とよんだ抽象美術で、その名のもとで、数学の規則にもとづく幾何学造形をうながそうとした。ビルの一九三八年の絵画作品《同一主題による一五の変奏》はその模範として作成さ

れた。この連作は、変奏曲を思わせる題名があらわすように、正三角形から正八角形までの辺がつながって螺旋展開する主題と、この主題にもとづく一五の変奏から成る。数学の規則はあくまで多様な変奏を生み出すために使用されているので、不自由さを微塵も感じさせない。ビルは一九四九年の論文「今日の美術における数学的思考」において、芸術はたんに「感情」だけでなく「思考」をもとめる仕事であり、美術はとくに「数学的思考」を基礎として発展しうると考えており、ヨハン・セバスチャン・バッハを引き合いに出して説明している。

マックス・ビルはまた近代タイポグラフィの重要な継承者であり、戦後スイスの近代タイポグラフィの発展に先がけた仕事をおこなっていた。一九四六年の論文「タイポグラフィについて」では、戦前に起こった新タイポグラフィの左右非対称の原則を支持したが、バウハウスでも試みられた新タイポグラフィは、必要以上に太い罫線を使ったり、必要以上に大きいページ数字を付したり、一種の装飾に頼っているかぎり合理化の余地を残しているとみる。ビルはさらに製品デザインも手がけたが、ビルのこの方面の最初の貢献は、一九四九年のスイス工作連盟の展覧会「良い形態」の企画だろう。⁽¹⁰⁾これはバウハウスの理念にもかなう造形の模範例を八〇枚程度のパネルで紹介する展示で、道具にしても、機械にしても、建築にしても、実直な形態をとる対象物が選ばれた。この展覧会はスイス国内だけでなくドイツでも開催されるなど好評を博していた様子である。

ウルム造形大学の設立

ウルム造形大学は、戦後ドイツにおいて近代の造形をうながす役割を果たすが、最初この学校はドイツの民主化をねらう政治系の学校として構想されていた経緯をもつ。きっかけは、ナチスへの抵抗運動をおこなっていたシヨル兄

妹が、一九四三年にミュンヘン大学でゲシュタポにとらえられ死刑に処せられた事件だった。姉のインゲ・シヨルト、顔なじみのオトル・アイヒャーらは、戦後すぐ故郷ウルムで市民大学を始めた。この学校はたちまち反響をよび、シヨル兄妹の名を冠する大学をつくる計画が持ち上がる。一九四九年まではまだ政治ジャーナリズムに重きをおく大学を創ろうとしていたようである。⁽¹¹⁾ その一方で、インゲ・シヨルトと行動していたアイヒャーはもともとと生活世界の造形に強い関心を持っていた。アイヒャーは一九四六年からミュンヘンの美術院で彫刻を学び始めたが、純粹芸術に満足できず一年余りで退学している。アイヒャーは一九四八年にスイスのビルと初めて対面している。ビルはなによりバウハウスを経験した近代主義者にして、スイスで活動続けた総合造形家であり、ビル以上の模範はないと考えたのだらう。その縁から、一九四九年一〇月にはビルの企画した展覧会「良い形態」がウルムにも巡回して、インゲ・シヨルトもこれを機としてバウハウスの後継となる学校をつくる考えに傾いていく。⁽¹²⁾

マックス・ビルはまもなくウルムの新学校設立への協力を請われ、一九五〇年二月から設立委員に加わり、計画作成を主導するようになった。ビルはバウハウスの設立者グロピウスから直接助言を受けており、シカゴのニューバウハウスを引き継いだ「デザイン研究所」の学科も参照したようだ。⁽¹³⁾ 一九五一年に公表された計画は、バウハウスの別名であった「造形大学」の名のもと、造形教育を主眼とする組織を打ち出したが、政治社会系の教養教育を織り込んでおり、ドイツの民主化に向けた当初の理念を維持しようと努めている。専門分化する職業教育にたいしては、次のような総合教育の理念をあげている。⁽¹⁴⁾

職業に没頭する人間、専門化した知識人、考えの偏った政治家は、各々の制約のために社会の健全な発展をおびやかしている。今日の専門家重視の危うさを克服するには、大きな文脈のなかで職業教育がなされ、社会全体に

おける各職業の位置、各職業の作用、精神文化の意味合いが明らかになるようにするしかない。他面において、政治社会教育が実り豊かになるには、一般論を説くよりも、個人の行為がいかに社会に作用するのか人々が理解できるように教育するしかない。

バウハウスの内部にも多種多様な考えがあったが、少なくともビルが考えたのは、自由な芸術に寛容なグロピウスのモデルであり、自由な芸術に冷淡なマイヤーのモデルでなかった。ビルがグロピウスの時代のバウハウスを評価するのは、丁度良い均衡を保っていたからである。グロピウスは、自由な芸術を軽んじていたわけではないが、自由な芸術に甘んじていたわけではない。ただしバウハウスは手工芸の段階から完全には脱していなかったもので、ウルム造形大学はあらたに現代の産業社会の要請に応えなければならない。ビルはそう考え、一九五一年の計画からすでに、現実の課題に取り組むための組織として「製品形態研究所」を設けようとしていた。

一九五二年一二月に『ドイツ大学新聞』に掲載されたビルの文章「バウハウス年代記」は、ビルの信念をよく表している。⁽¹⁵⁾ビルはなによりグロピウスの時代のバウハウスが「当時であって理想状態に達していた」とみるが、その理由は、時代の第一線にあった芸術家たちが、建築の仕事をしたり、日常品を造形したり、紙面の構成をしたり、日々の問題に取り組むのを第一に考えていたからである。たしかに、バウハウスは時代に制約されており工芸の伝統を引きずっていたが、若い世代を創造へと駆り立てた基本理念こそ評価されるべきだとみる。ビルは「造形活動において自由な芸術がもつとも重視されるべき」だと信じて疑わない。なぜならば、時代の先端をゆく芸術家たちは、目的をもたない「自由な芸術」をとおして、目的をもたない「自律的作品」のうちに、生き生きした「時代精神」を宿すのであり、時代の先端をゆく絵画彫刻こそが他の活動をうながすと考えるからである。したがって、「真の芸術家」が

切実な課題にかかわるべきあり、「悪い芸術家」は製品の大量生産にかかわってはならない。ウルムの造形大学は「バウハウスを真に継承する機関」である。バウハウスの前身は、ヴァン・ド・ヴェルドがワイマールに設立した工芸学校だが、ビルの見立てによると、グロピウスのバウハウスが前任者から引き継いだのは芸術を尊重する姿勢であり、ビルもまたウルムの造形大学の教育において芸術を基本にすえようと考えた。そしてそのうえでバウハウスの時代よりも前進するために、製品造形をより重視して、都市計画へと活動を広げ、視覚造形を最新の水準に引き上げ、情報学科を設けると予告している。

ビルはウルムの学校に「バウハウス」の名を使うか迷いつつも、グロピウスの許可を一応得たようだが、アイヒャーは過去の権威によらずに新しい学校をつくらうと思ったので、グロピウス直々の「バウハウス」の名の提案には反対したという。⁽¹⁷⁾ 結局のところウルムの学校は、「シヨル兄妹」の名を冠するのをやめ、「バウハウス」の名も使わずに、実を取るかたちで「造形大学」と名乗ることになった。とはいえ、「造形」はバウハウスでは近代デザインとほぼ同義であり、「造形大学」はデッサウ以降のバウハウスの第二の名であったので、過去との一定のつながりは暗示できている。開校前に発行された学校案内の冊子を見ると、ビルの意向を反映してであろう。ウルム造形大学は「バウハウスの後継」と謳われている。⁽¹⁸⁾

ウルム造形大学は一九五三年に始まった。初代校長にはビルが就いた。とはいえ、市民大学の校舎を間借りしての出発であり、新しい学生にむけた造形の基礎教育のみおこなわれた。ビルの考えでは、学生たちは「目的から離れた美学」すなわち目的から自由な芸術から取り組むべきで、⁽¹⁹⁾ 具体美術とよばれる抽象美術をとおして造形の基本を学んでいく。一九五三年から五五年までの二年間は準備期間だった。ビル本人による基礎教育のほか、イッテン、アルバース、ペーターハンス、ノンネ・シユミットというように、バウハウスに縁のある講師たちが呼ばれ、短期集中だった

が基礎造形の指導にあたった⁽²⁰⁾。ビルはこのあいだに新しい講師陣を固めていくが、初期メンバーの多くは外国籍で、ドイツ出身者はむしろ少数派となった⁽²¹⁾。この人選はたしかに国際色豊かなバウハウスを思わせるが反民族主義をつらぬいた結果でもある。ビルはスイス出身、ギョジヨロはオランダ系、ツアイシエグはオーストリア出身、マルドナードはアルゼンチン出身だった。アイヒヤーはドイツのウルム出身だが、ヒトラー青年団への加入を拒んだため進学が認められなかったなど不遇な時代を送っており、ギルデバルトもドイツ出身であるが、オランダの近代運動に加わるなど国際主義者だった。

一九五五年になってビル設計の新校舎ですでに授業はおこなわれていたが、同年一〇月二日ようやく新校舎の落成式が催された。この会はかなり盛大であったようで、グロピウスが招かれて基調講演をおこなった。グロピウスはそのなかで、ウルム造形大学がバウハウスの理念を継承しつつ、戦後ドイツにおいて芸術の中心になるよう期待を寄せている。そしてまた、科学の時代において過小評価されがちな芸術の必要をとなえている。グロピウスは講演をこう始めている。

約三〇年前になりますが、私もまた、今日ビル教授がおかれているのに似た状況にありました。一九二六年に、私自身の設計によるバウハウスの校舎の落成式があったのです。けれども、今日の式典にたいする私の関心はそれ以上であります。といいますのも、バウハウスに始まる仕事や、バウハウスの基本理念が、ここウルムの地において、新たなドイツの本拠地を見出したのであり、それをさらに発展させる組織を見出したからです。この機関がその知的責務に忠実であり、バウハウスの時代よりも政治動向が安定しているならば、この造形大学の放つ芸術の輝きは、ウルムを超え、ドイツを超え、芸術の才のある人間が、真に高度な民主主義の発展にとって、い

かに必要不可欠であるかを、世界に知らしめることができるでしょう。⁽²²⁾

一九五五年の落成式は、ウルム造形大学の正式な開校としてドイツ各地の地方紙に紹介され、多くの記事の見出しにはバウハウスの名が踊った。⁽²³⁾「バウハウスの精神から生まれた」「バウハウスが戻ってきた」「バウハウスが後継を見出した」「バウハウスの生きた伝統」などの見出しをみるかぎり、ドイツ国内においてウルム造形大学は、バウハウスの復活として広く認識され、バウハウスの理念を引き継ぐよう期待されていた様子がうかがわれる。

自由な芸術をめぐる論争

一九五五年から新校舎での授業が始まって新教育がようやく実現するかに見えたが、校長ビルと若手教師たちとの対立が埋まらなくなり、一九五七年にビルは大学を去った。原因はビルの運営上の強引さにもあったとみられるが、⁽²⁴⁾当事者たちが外に説明するときには教育理念の違いを強調した。ビルは芸術の優位を信じており、芸術をさしおいて科学をうながすのは誤った道だと考えたが、若手教師たちは、芸術の基礎訓練から始めるのは時代遅れであり、新しい科学の知見を取り入れるのに重点をおくべきだと考えた。⁽²⁵⁾ビルはたしかに総合を重んじる人間であって、学問を軽視していたわけではなく科学理論への関心も高かったが、芸術を軽視するあまり造形教育がまるで工学教育のようになれば、造形大学の意味もなくなると案じていた。ビルが去ってから一九五八年以降、ウルムの教師たちは科学技術に重きをおき、産業と連携を強めようとした。このとき改革者たちはバウハウスからの脱却を唱えたが、同様の方針転換はバウハウスにもあった。それはマイヤーの時代である。すなわち、造形の名のもとで自由な芸術がどれほど許容

されるのか再度問われたのだった。

アイヒャーはビルの協力をあおいでウルム造形大学をつくったが最初から食い違いはあった。ビルはもともとバウハウス時代から絵画に親しみ、具体美術とよぶ幾何学造形をいかに応用するかに関心をもっていた。これにたして、アイヒャーがミュンヘン美術院になじまず途中でやめたのは、彫刻ではなく製品こそが、絵画ではなく伝達こそが、社会を変える⁽²⁶⁾と確信していたからである。アイヒャーは回想のなかでビルの貢献をみとめている。バウハウス経験者だったビルの力を借りなければウルム造形大学は設立できなかった。けれども埋めようのない食い違いがあるという。ビルはなお芸術の優位を信じて疑わない「バウハウスの生き残り」だったが、ウルムの若手教師たちは芸術中心のバウハウスの二番煎じを望まなかった。ビルが去ったあとのウルムの方向は「ウルムモデル」と言われるが、それはアイヒャーの次の定義による⁽²⁸⁾。「ウルムモデルは科学技術にもとづくデザインのモデルである。デザイナーはもはや人々の先頭に立つ芸術家ではなく、工業生産の決め事において当事者と対等の相手となるべきだ」。

トマス・マルドナードは、アルゼンチン出身の造形家で、ビルに見出されて一九五四年にウルムに呼ばれ、大学創設時の中心メンバーとなった。マルドナードはビルを紹介する本を出版するなどビルの信条に共感していたはずである。かれはこの本のなかでビルの具体美術をかなり詳しく解説している⁽²⁹⁾。けれども、マルドナードもビルの芸術中心の方針に反対するようになり、ビルが去ったあとウルム造形大学において事実上の指導者となった。マルドナードの一九五八年九月のブリュッセル講演「産業の新展開とデザイナー教育」は、方針転換を告げており注目すべき講演である⁽³⁰⁾。マルドナードはそこでビルを名指しこそしないが、バウハウスの考えの幾つかは「断固拒否されなければならぬ」と切り出している。マルドナードはたしかにバウハウスの歴史上の意義をみとめるが、バウハウスの歴史上の限界として二つの問題をみている。

マルドナードはまずブリュッセル講演において、バウハウスが芸術に重きをおくため形式主義を助長しがちなところを指摘する。すなわち、バウハウスは「合理主義美学」を押し進めたが、単純な幾何学による「形態の純粹さ」を追いつめるあまり、美的側面を強調しがちで機能の面をあまり厳格に考えなかった。⁽³¹⁾ただしマルドナードがそう言うとき、バウハウス二代目校長のマイヤーを忘れていない。かれによると、マイヤーはバウハウスの形式主義の危うさを見抜いた唯一の人物であり、バウハウスの形式主義を公然と批判する勇気をもった唯一の人物だった。マルドナードは自分の考えとの近さからマイヤーをもっと評価してもよかったが、政治上の理由だろうか、慎重な言及にとどめている。この話のあとマルドナードは話を進めるなかで、同時代の有力な傾向として、アメリカ産業のスタイリングにも注目している。スタイリングとは、外観の変更を繰り返しながら消費者の物欲をつねに刺激する手法で、一種の大衆芸術として製品の美的側面をこれみよがしに押し付ける。一方の極にはバウハウスがあり、一方の極にはスタイリングがあり、両極はじつは同じ偏りのために克服されなければならない。マルドナードは次のように主張する。「美的側面は、デザイナーが考慮すべき数多くの側面の一つにすぎない。美的側面は、一番重要なわけでも一番有력なわけでもない。生産上の側面、構造上の側面、経済上の側面、あるいは場合によっては象徴の側面もある。工業デザイナーは芸術ではないし、デザイナーはかならずしも芸術家ではない」。⁽³²⁾

マルドナードはまたブリュッセル講演において、バウハウスが体験に重きをおくために産業社会の要求に応えきれないと批判する。⁽³³⁾バウハウスの学生はおもに予備課程での芸術の実技をとおして、創造力を解き放ったり、諸感覚を洗い直したり、諸感覚の統一を取り戻したりするが、そのときにまた、手仕事によって必要な知を取得しようとする。マルドナードによると、体験の重視はすでに教育の歴史のなかで形成されてきた考えだが、体験を重んじる教育哲学はもはや「危機に瀕している」と言う。なぜなら、知識を必要としない実践はありえないほど、産業社会の課題は高

度化しており、科学技術の知識がとくに必要とされるからである。古き良き人文主義はもう役に立たない。マルドナードはさいごにウルムの新方針を「科学的操作主義」の語にまとめている。⁽³⁴⁾ すなわち、ウルムでこれから重視されるのは、役に立つ科学の知見を取り入れて産業社会の要請にすばやく対応していく姿勢だとした。

ビルはこれに黙っていなかった。かれは一九五九年の「模範例としてのウルム―造形大学の問題」と題した文章において、⁽³⁵⁾マルドナードの先の講演をふまえて、ウルムの新方針を厳しく批判した。ビルはまず自分の考えにもとづく一九五六年の綱領と、マルドナードの考えを反映した一九五八年の綱領を比べて、⁽³⁶⁾両者がまったく相容れないと主張する。基礎教育についての考えの違いはとくに看過できない。ビルはバウハウスの予備過程を引き継いで、色彩・形態・空間にかかわる「美的訓練」を重視したのにたいして、一九五八年の綱領はそうした芸術教育に一切ふれずに、科学技術・専門実習・共同作業をことのほか強調する。⁽³⁷⁾ビルもまたマルドナードの考えがマイヤーの考えの焼き直しだと気づいていたが、ビルがかたくなに自由な芸術による「美的訓練」の必要を唱えたのは、造形能力はひとえに「美的訓練」によって獲得されると信じていたからである。造形大学がもしも芸術を捨て去るならば、既存の工科大学と変わらなくなり、造形大学である意味すら失ってしまう。

ビルは「模範例としてのウルム」の文章において今日に通じる議論をしている。かれは当時のアイビーエムの情報機器を引き合いに出して、機械がいまや計算処理などの単調な仕事を引き受けてくれるのだから、私たちは人間らしい造形の仕事をなわち創造の仕事にいそしむべきだと主張しており、本当に必要なのは、「美学の議論」であり、「様々な芸術」であり、「様々な芸術を日常生活に組み込む仕事」だと言っている。ビルの議論はまさに今日の人工知能をめぐる議論を先取りしている。すなわち、人間はいまだ機械ができない創造の仕事にかかわるべきであり、目的に縛られない自由な発想のもと、自由な芸術を重んじるべきだという議論である。ビルはさらに芸術重視の考えを正当化

するためにグロピウスの一九五八年の言葉を引いている。「芸術家の自由および自立、芸術家の直感は、私たちを悩ます行き過ぎた機械化への特効薬となる。方向を見失った私たちの社会は、科学産業の放埒なテンポを緩和するため、抑制の力をどうしても必要とするのだ」⁽³⁸⁾。

むすびに

近代デザインは二つの流れが合流したところで見出された。一つの流れは、芸術の流れで、ものの外見を描くのではなく、形態そのものを提示しようとして、描写よりも構成をおもんじる。一つの流れは、産業の流れで、ものの表面を飾るのではなく、本体そのものを産出しようとして、装飾よりも構成をおもんじる。バウハウスにおける造形の理念は、たんにものを形づくるといっただけでなく、ものの構成の意味をおびているが、二つの構成のあいだの比重がそこで問われてくる。バウハウスの存続期間は一九一九年から三三年までの一四年間とあまり長くはなく、グロピウスの時代の一九二五年前後は、以上の二つの流れが上手く折り合いをつけていた希有な時期だった。すなわち、芸術家の直感にたよる場合も多くあり、機能はあまり厳格には言われなかったにしても、目的合理性はけっして蔑ろにされず、二つの要求はたがい尊重し合っていた。これにたいして、二代目学長のマイヤーは社会の目的に応じた仕事を進めようと考え、目的から自由な芸術をうつつしく感じて排除しようとした。もっとも、すべて思惑どおりになっただけではないが教育への影響は大きかった。

マックス・ビルはあきらかにグロピウスと通じ合っていた。ビルは本人の発言のせいもあって芸術に重きを置きすぎたと批判されてきたが、かれの多方面の仕事を見るにつけ、かれがウルムで始めた仕事を見るにつけ、ビルはかな

らずしも芸術に偏向していたわけではない。ビルは人間の社会生活を良くしようと考えるなかで、多くの分野に目配りができた。これにたいして、ウルムにおけるビルの批判者たちの主張だけを取り出すならば、マイヤーの主義の焼き直しにも見えるが、時代に制約された発言であり、ビルと対立した造形家たちの仕事をみるにつけ、ビルが去ったあとのウルムの教育をみるにつけ、自由な芸術の息吹をまったく感じないわけではない。ウルム造形大学がもたらした数々の成果物は、ビルの初動があつてこそその成果であり、堅実ながら美しくもある。芸術を中心にするか否かにかかわらず、ビルとその批判者たちがバウハウスから学んだのは、社会の問題にたいして率直に向き合い、特定の分野にかたよらず、特定の方法にしばられず、全体を見通したうえで新しい何かを生み出そうとする造形「ゲシュタルト」の精神だった。

[注]

- (1) 著者はすでに次の著作および論文においてビルの仕事に触れており、本論において必要に応じて既出の説明を繰り返すときもある。高安「ウルム造形大学における脱バウハウス思想」『a + a 美学研究』一一号(大阪大学美学研究室、二〇一七年三月)一一八—一二三頁。高安「近代デザイン的美学」(みすず書房、二〇一五年)。高安「三つの造形大学における造形概念—デッサウ・ウルム・カールスルーエ」『愛媛大学法文学部論集人文科学編』三八号(二〇一五年二月)一一—九頁。

- (2) 本稿は「Umweltgestaltung」を「環境造形」と訳したが、向井周太郎は「外的環境形成」と訳したうえで、バウハウスの総合芸術の理念との関連を指摘している。向井周太郎「マックス・ビル—外的環境形成」『勝見勝編『現代デザイン理論のエッセンス』(ペリカン社、一九六六年)一七三—一九六頁。ビルは一九五六年にウルムで開かれたスイス・ドイツ工作連盟の大会において「環境造形」について論じている。Max Bill, "Umweltgestaltung nach morphologischen Methoden," *Werk und*

Zeit, 5. Jg. Nr.11 (November 1956): 4-5.

- (3) Peter Hahn, "Bill und das Bauhaus," in Kunstmuseum Winterthur und Gewerbemuseum Winterthur, Hrsg., *Max Bill: Aspekte seines Werkes* (Niggli, 2008).
- (4) 『新建築』四号(一九二八年二月)四六―五六頁。インターナショナル建築会の新名種夫はこう書いている。「マックス・ビル君の作は遠来の珍客である。我国における建築図案の懸賞募集に、欧米からの応募は恐らくこれが初めてにちがいない。図面はマックス・ビル君の図案に、丁度バウハウス滞在勉強中の水谷氏が一切の書入をしたとの事である」。次も参照。Jakob Bill, *max bill am bauhaus* (benteli, 2008), 23-44.
- (5) マックス・ビルの息子であるヤコブ・ビルの右記の本は、バウハウス時代のビルの絵画作品を多く紹介している。
- (6) *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg. Nr.4 (1928): 24; reprint (Kraus Reprint 1976).
- (7) max bill, "Fünfzehn variationen über ein thema," in *max bill* (abc verlag, 1987), 80-89.
- (8) Max Bill, "Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit," in *Werk* 36, Nr. 3 (1949): 86-91.
- (9) Max Bill, "über typografie," *Schweizer Graphische Mitteilungen* (April 1946): 193-200. Niggli Verlag, ed., *max bill, typografie, reklame, buchgestaltung* (Niggli, 1999), 160-166.
- (10) Lars Müller, ed., *Max Bill's View of Things: Die gute Form: An Exhibition 1949* (Lars Müller, 2015).
- (11) Eva von Seckendorf, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm: Gründung 1949-1953 und Ära Max Bill 1953-1957* (Jonas, 1989), 25ff.
- (12) Seckendorf, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm*, 34.
- (13) *Ibid*, 39f.
- (14) ウルム造形大学資料室にある次の文書。Geschwister-Scholl-Stiftung, *Hochschule für Gestaltung, Forschungsinstitut für Produktform*, 1.6.1951.
- (15) Max Bill, "Bauhaus-Chronik - Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm," in *Deutsche Universitätszeitung*, 17. Jg., Nr.23/24 (Dezember 1952): 14-15.

- (16) Seckendorff, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm*, 42.
- (17) Herbert Lindinger, Hrsg., *Hochschule für Gestaltung Ulm: die Moral der Gegenstände* (Ernst & Sohn, 1987), 124; David Britt, trans., *Ulm Design: The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968* (MIT Press, 1991), 124.
- (18) ウルム造形大学資料室にある資料。ビルは一九五二年に出した写真集『フォルム』の末尾において案内文の一部を引用している。Max Bill, *Form – Eine Bilanz über die Formenentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts* (Karl Werner, 1952), 167.
- (19) Interview mit Max Bill, in *Hochschule für Gestaltung Ulm: die Moral der Gegenstände. The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*, 65-68.
- (20) ウルムでのバウハウス出身者の活動については次を参照。Christiane Wachsmann, “Bauhäuser in Ulm: Grundlehre an der Ulmer HfG zwischen 1953 und 1955,” *HfG-Archiv Ulm Dokumentation* 4 (1993): 4-27.
- (21) René Spitz, *HfG Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design: 1953-1968* (Edition Axel Menges, 2002), 162.
- (22) ウルム造形大学資料室にあるタイプ打ちの講演原稿。
- (23) ウルム造形大学資料室にある切り抜き記事。
- (24) この事情については次を参照。René Spitz, *HfG Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design: 1953-1968* (Edition Axel Menges, 2002).
- (25) ビルに反対したのは次の講師たち。ヴァルター・シャインゲン Walter Zeischegg 1917-1983 ヘルム・ギンツロ Hans Gutschlot 1920-1965 トマス・ベルドナード Tomás Maldonado 1922- ヘルム・アicher 1922-1991。
- (26) アイベーの回想を参照。Ibid., *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände*, 124-129, *Ulm Design: The Morality of Objects*, 124-129.
- (27) Ulmer Museum, HfG-Archiv, Hrsg., *ulmer modelle - modelle nach ulm* (Hatje Cantz, 2003), 38-49.
- (28) Ott Aicher, “die hochschule für gestaltung, neun stufen ihrer entwicklung,” *architecte* 15 (1975): 12-16.
- (29) Tomás Maldonado, Max Bill, (Editorial Nueva Visión, 1955).

- (30) Tomás Maldonado, "New Development in Industry and the Training of the Designer," *ulm* 2 (October 1958): 25-40.
- (31) *Ibid.*, 29.
- (32) *Ibid.*, 31.
- (33) *Ibid.*, 39.
- (34) *Ibid.*, 40.
- (35) Max Bill, "Der Modellfall Ulm – Zur Problematik einer Hochschule für Gestaltung," in *Form*, Nr. 6, 1959.
- (36) ウルム造形大学の機関誌創刊号に新たな教育方針が掲載された。 *ulm* 1 (October 1958).
- (37) *Ibid.*, 4.
- (38) Walter Gropius, "The Curse of Conformity: The Problem of Architecture in the Assembly-line Age," *Saturday Evening Post* (September 6, 1958): 52.

SUMMARY

Max Bill and Bauhaus

Keisuke TAKAYASU

Max Bill was a *Gestaltung* man; he was a multi-talented modernist and acted as a bridge between the two schools of *Gestaltung*. Bill studied at the Bauhaus from 1927 to 1928, which was when Gropius left the rector position and Meyer was appointed. At the Bauhaus, Bill enthusiastically created paintings. Therefore, he possibly left the Bauhaus because of Meyer's functionalism focus. About twenty years later, Bill became central to the founding of the *Hochschule für Gestaltung Ulm*. As the official opening of the school building was held in October 1955, the Ulm school was reported as the Bauhaus successor by regional papers in West Germany. However, conflict between rector Bill and the younger lecturers heated up. While Bill believed in the predominance of free art, the younger lecturers thought that it was anachronistic to begin with artistic practice, claiming the incorporation of the latest scientific knowledge. After Bill's resignation, the new leaders such as Maldonado tried to get out of a strictly Bauhaus model. However, a similar reorientation can already be seen in Bauhaus itself, when the second rector, Hannes Meyer had attempted to exclude the purpose-free art training to develop the scientific approach.